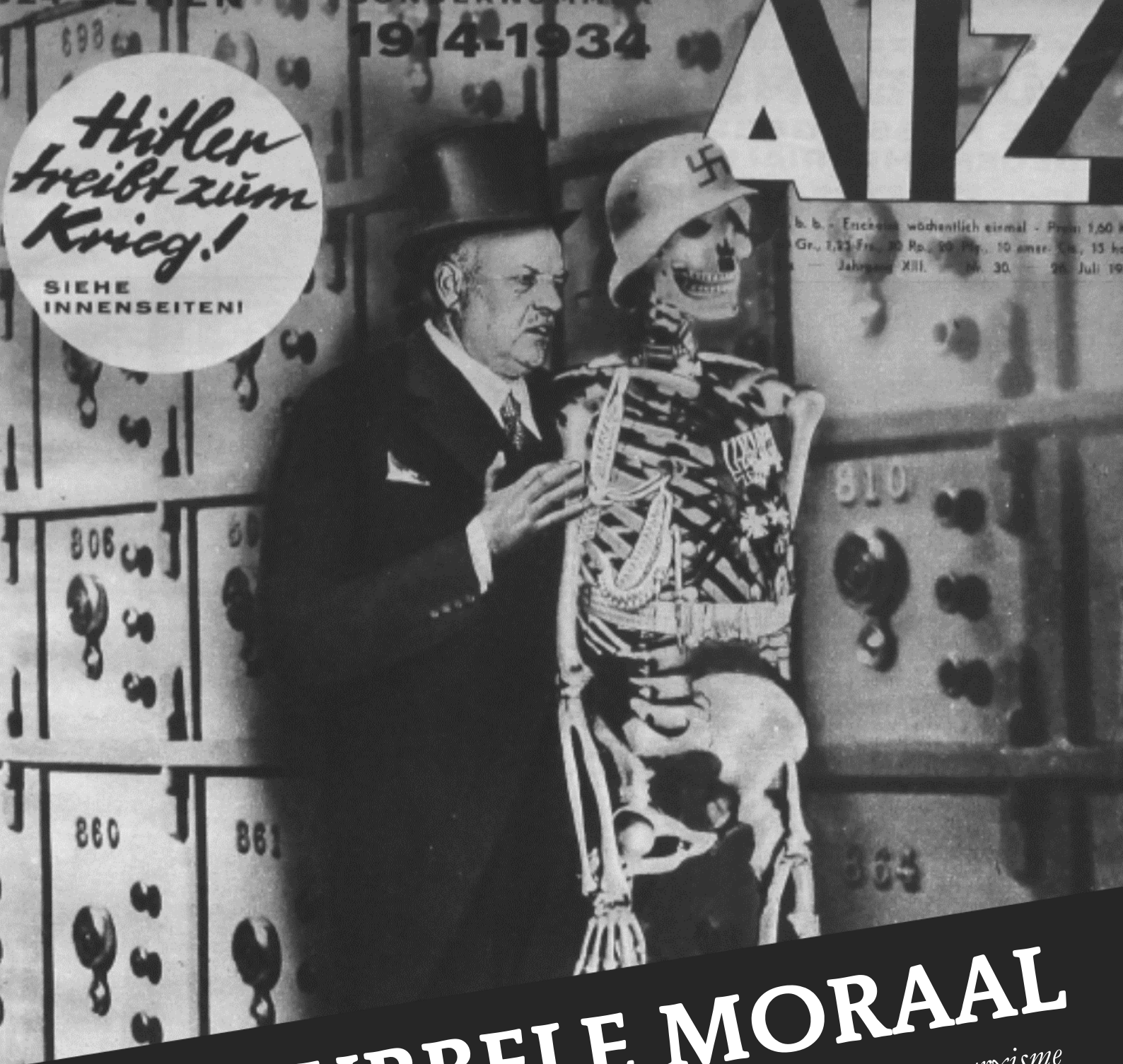




1914-1934

AIZ

Hitler  
treibt zum  
Krieg!

SIEHE  
INNENSEITEN!

b. b. - Erscheinung wöchentlich einmal - Preis 1,60  
Gr. 1,25 Fr. 20 Rp. 50 Pfg. 10 amer. Cts. 15 h.  
— Jahrgang XIII. — Nr. 30. — 26. Juli 1934

# DUBBELE MORAAL

*John Heartfield tussen Sonderweg en marxisme*

Yonac Bremmers, s4228189

Bachelorscriptie geschiedenis

Radboud Universiteit

Begeleider: dr. Remco Ensel

7 augustus 2015

Omslagafbeelding: John Heartfield, 'Faschismus sein letzter Retter – Krieg sein letzter Ausweg!' *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, 13<sup>e</sup> jaargang, nummer 30, 26 juli 1934: Speciaaluitgave 1914-1934.  
Scan uit: D. Evans, *John Heartfield, AIZ: Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930-38* (New York, 1992), 235.

## INHOUDSOPGAVE

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| 1969: Verkrampt antifascisme.....                         | 4  |
| Status Quaestionis.....                                   | 6  |
| Methode.....                                              | 11 |
| Hitler, oorlog en het kapitaal.....                       | 13 |
| De cilinderhoed.....                                      | 15 |
| Het skelet.....                                           | 16 |
| Heartfields twee visies.....                              | 17 |
| Overige werken met het Duitse verleden als onderwerp..... | 19 |
| Conclusie.....                                            | 21 |
| Bibliografie.....                                         | 23 |
| Bronnen.....                                              | 23 |
| Literatuur.....                                           | 23 |
| Bijlage: Gebruikte Montages.....                          | 25 |
| A Montages met het Duitse verleden als onderwerp.....     | 25 |
| B Overige aangehaalde montages.....                       | 29 |

## 1969: VERKRAMPT ANTIFASCISME

1969 is een exemplarisch jaar voor de verkrampte houding van West-Duitsland ten opzichte van het eigen verleden. Een jaar tevoren was de dadaïstische fotomonteur John Heartfield gestorven, en nu verhuisde een expositie van zijn werk van Londen – tevens de eerste buitenlandse overzichtstentoonstelling – naar West-Berlijn. Hoewel de tentoonstelling in de Engelse hoofdstad zeer in de smaak viel, achtte het West-Berlijnse bestuur het noodzakelijk om, in de woorden van een Britse correspondent, enig “*bureaucratic baffoonery*” aan de dag te leggen: zorgvuldig werden alle hakenkruisen van de affiches weggemonteerd.<sup>1</sup> Bovendien werden vier van de twaalf posters uit het merchandise-assortiment gecensureerd vanwege de zichtbare swastika’s. De wet was immers duidelijk: de publiekelijke vertoning van het nazisymbool was verboden. Klaarblijkelijk vormde “probably the single most striking critic of Nazism” daarop geen uitzondering.<sup>2</sup>

In datzelfde jaar legde een 24-jarige linkse student, die de antifascisten uit de 1968’er-beweging als hypocriet betitelde, de hand op een elpee met naziredevoeringen.<sup>3</sup> Deze plaat was in het kader van de Amerikaanse *reeducation* uitgegeven en bevatte speeches van onder meer Hitler en Goebbels. Hun redevoeringen gingen deze student *unter die Haut*, waardoor hij zich het resultaat van de stembusgang in de Weimarrepubliek opeens kon voorstellen. Hij besloot, in een zoektocht naar zijn identiteit als Duitser én als kunstenaar, een ‘hippieësk’ statement te maken.<sup>4</sup> Hij trok een oud uniform aan, reed door Europa, en stak op diverse plaatsen zijn rechterarm in de lucht. Van de duistere fotografieën waarin hij deze performance art – *Besetzungen* getiteld – vastlegde, maakte hij vervolgens, vanwege het simpele feit dat hij schilder wilde worden, een serie heroïsche zinnebeelden van olieverf. Deze serie zou pas in 2008 voor het eerst geëxposeerd worden in Duitsland, in een klein achterafzaaltje in Berlijn.<sup>5</sup>

Deze kunstenaar draagt de naam Anselm Kiefer en is, althans volgens kunsthistoricus John Russell van de *New York Times*, “the most important artist to have emerged from Europe in the

---

<sup>1</sup> Anthony Howard, ‘London Diary’, *New Statesman* (19 december 1969), <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/heartfield-books-articles/dada-political-art-history/political-art-censorship> (geraadpleegd op 21 juni 2015).

<sup>2</sup> Howard, ‘London Diary’.

<sup>3</sup> Anja Lösel, ‘Anselm Kiefer-Ausstellung: acht Mal Hitlergruß’, *Stern* (2 mei 2008), <http://www.stern.de/kultur/kunst/anselm-kiefer-ausstellung-acht-mal-hitlergruss-3082460.html> (geraadpleegd op 21 juni 2015); Ulf Poschardt, ‘Anselm Kiefer macht den Hitlergruß zu Kunst’, *Berliner Morgenpost* (18 mei 2008), <http://www.morgenpost.de/kultur/article103045876/Anselm-Kiefer-macht-den-Hitlergruss-zu-Kunst.html> (geraadpleegd op 21 juni 2015).

<sup>4</sup> Poschardt, ‘Anselm Kiefer macht den Hitlergruß zu Kunst’.

<sup>5</sup> Lösel, ‘Anselm Kiefer-Ausstellung: acht Mal Hitlergruß’.

last quarter of this century”.<sup>6</sup> Het Duitse verleden heeft hem, net als Heartfield enkele decennia eerder en nog vele andere producenten en consumenten van kunst na hem, gefascineerd en was steeds een vruchtbare kiem voor zijn kunstwerken. Dat dit niet altijd in goede aarde viel heeft te maken met de verschillende manieren waarop met dit verleden werd omgegaan: Kiefer en Heartfield vormen met hun creatieve en confronterende uiteenzetting met de geschiedenis het ene uiterste; daartegenover staat het jaar 1969 met de totale taboeïsering van het eigen verleden.

Opvallend genoeg is de visie op het verleden voor Anselm Kiefer in de wetenschappelijke literatuur al ruimschoots aan bod gekomen, maar is Heartfield nog niet op die wijze geïnterpreteerd. Wellicht komt dit door de mysterieuze sluier die, ondanks een enorme literaire productie over Heartfield, om zijn leven hangt – feit is nauwelijks van fictie te onderscheiden, waarschijnlijk mede vanwege het feit dat de appreciatie van communistische kunstenaars ten tijde van de Koude Oorlog in het westen zeer laag was.<sup>7</sup> Ook zonder een sluitende biografie is het echter, op basis van zijn fotomontages, mogelijk om een visie op het Duitse verleden te destilleren. Hierbij zal *Faschismus sein letzter Retter – Krieg sein letzter Ausweg* centraal staan, maar ook andere van Heartfields werken worden bestudeerd.

Alle voor deze scriptie gebruikte montages zijn op klein formaat opgenomen als bijlage; grotere en gedetailleerdere afdrukken zijn te vinden in Evans’ boek *John Heartfield: AIZ/VI 1930-1938*, waaruit de hier opgenomen afbeeldingen gescand zijn. In dat boek is ook de tekst van de afbeeldingen in het Duits en het Engels uitgetypt en is biografische informatie over afgebeelde personen te vinden.

---

<sup>6</sup> John Russell, ‘Art view: from the particular to the sublime’, *New York Times* (13 december 1987), <http://www.nytimes.com/1987/12/13/arts/art-view-from-the-particular-to-the-sublime.html>, (geraadpleegd op 21 juni 2015).

<sup>7</sup> Anthony Coles, *John Heartfield: ein politisches Leben* (Keulen, Weimar, Wenen, 2014), 10-12.

## STATUS QUAESTIONIS

Voor de literaire productie over John Heartfield, die al in 1936 op gang kwam met een monografie van de hand van Heartfields goede vriend Sergei Tretyakov,<sup>8</sup> moet een bescheiden regenwoud zijn opgeofferd: zij telt namelijk ruim vijfhonderd titels. Het voert te ver om deze lijst – die overigens in de recente monografie van de Brits-Duitse kunsthistoricus Anthony Coles overzichtelijk staat weergegeven over driekwart katern (twaalf pagina's)<sup>9</sup> – hier uitputtend te behandelen.

Coles' boek, *John Heartfield: ein politisches Leben* getiteld, onderwerpt de eerder verschenen literatuur aan een kritisch verhoor en belooft een schets te zijn van de driehoeksverhouding tussen Heartfields politieke overtuigingen, zijn artistieke werk en zijn leven. Deze belofte is echter onmogelijk in te lossen, aangezien Heartfields broer in 1962 zo'n rookgordijn over zijn leven heeft opgetrokken, dat zijn levensloop nauwelijks te reconstrueren is; het resultaat van Coles' decennialange onderzoek naar Heartfield is dan ook iets wat zich het beste laat omschrijven als een 'politieke werkbiografie'.<sup>10</sup> Coles' invalshoek – hij noemt in zijn inleiding “Heartfield einem breiten und interessierten Publikum nahezubringen” als doel van zijn werk<sup>11</sup> – sluit naadloos aan bij die eerste (en tot 2014 de enige) zo goed als complete monografie over Heartfield, geschreven door diens broer Wieland Herzfelde. In *John Heartfield: Leben und Werk* (1962) probeert Herzfelde namelijk zijn broer en zichzelf een aanzienlijke plaats in de geschiedenis in te ruimen door zijn leven ‘op te pimpen’ met sterke verhalen en twijfelachtige anekdotes, waarvan meerdere later verzonnen bleken te zijn.<sup>12</sup> Van zijn biografie moet de wetenschap het dus niet hebben, maar zijn fotomontages zijn des te meer te bevragen.

Met het oog op de kunst – en met name de communistische – in de Weimarrepubliek, kan men niet om de joods-marxistische cultuurfilosoof Walter Benjamin heen. Hij behandelde in zijn beroemde essay ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’ uit 1936 de vraag naar de essentie van kunst. Zijn vijftien stellingen over kunst en techniek eindigen in de climax van zijn betoog: het fascisme esthetiseert de politiek; het communisme countert met een politisering van de kunst.<sup>13</sup> Hierbij sluiten twee recente artikelen over de beeldcultuur in de

---

<sup>8</sup> Sergei Tretyakov, *John Heartfield*, (Moskou, 1936).

<sup>9</sup> Coles, *John Heartfield*, 383-395.

<sup>10</sup> Bernd Braun, recensie van: Anthony Coles, *John Heartfield: ein politisches Leben* (Keulen, Weimar, Wenen, 2014), *Archiv für Sozialgeschichte* (online) 55 (26 mei 2015), <http://library.fes.de/pdf-files/afs/81643.pdf> (geraadpleegd op 21 juli 2015).

<sup>11</sup> Coles, *John Heartfield* (2014), 12.

<sup>12</sup> Ibidem, 12.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Fünfte Fassung’ in: Christoph Gödde en Henri Lonitz (ed.), *Walter Benjamin: Werke und Nachlaß: Kritische Gesamtausgabe*, 21

Weimarrepubliek uitstekend aan. Het ene, van de hand van emeritus hoogleraar kunstgeschiedenis Sherwin Simmons, behandelt de beeldtekens die in het interbellum geconstrueerd werden door extreemrechts en extreemlinks om recht te doen aan een ‘nieuw’ Duitsland; hierbij concludeert hij dat de nazi’s kozen voor een abstracte en primitieve stijl (de swastika) terwijl de KPD-propaganda, door met name John Heartfield, bol stond van arbeidershanden en –vuisten.<sup>14</sup> Het tweede artikel, geschreven door de Amerikaanse historica Julia Sneeringer, concentreert zich vanuit een genderperspectief op de opvallende overeenkomsten tussen politieke propagandaposters en de reclameposters voor (voornamelijk vrouwelijke) consumenten, waarbij echter geen recht wordt gedaan aan het door Simmons ge(re)construeerde onderscheid.<sup>15</sup>

De zojuist genoemde representatie is zeker in het geval van Heartfield van essentieel belang. De meeste biografieën en monografieën over hem richten zich voornamelijk op de jaren waarin Heartfield met zijn fotomontages Hitler en zijn regime bekritiseerde door onder meer een volstrekt *andere* Hitler te tonen dan de nazipropagandamachine, waar regisseur Leni Riefenstahl en fotograaf Heinrich Hoffmann deel van uitmaakten. Recentelijk is dit diffuse Hitlerbeeld in de wetenschappelijke belangstelling geraakt. Zo schreef de germanist en cultuurwetenschapper Claudia Schmölders in 2000 *Hitlers Gesicht: eine physiognomische Biographie*, waarmee ze Hitlers culturele gezicht onder de academische aandacht bracht.<sup>16</sup> Een samenvatting van dit boek vormde de inleiding van *Unmasking Hitler: cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the present* (2007), dat een chronologisch overzicht biedt van een arbitraire selectie Hitlerbeelden van Weimar tot heden.<sup>17</sup> Dit vingerdikke boek, dat onder redactie van Klaus Berghahn en Jost Hernand verscheen in de serie ‘German life and civilization’, is een rariteit, omdat het zich in detail richt op culturele representaties van Adolf Hitler in zijn gehele publieke (na)leven. Vanzelfsprekend komt, behalve Walter Moers’ recente Adolf “Äch bin wieder da!” Hitler, ook de ‘vader van de fotomontage’ John Heartfield aan bod.

Deze titel valt hem overigens niet helemaal terecht ten deel; al in de negentiende eeuw monteerde de Zweedse fotograaf Oscar Gustave Rejlander verschillende negatieven zo, dat ze op

---

dln. (Berlijn, 2008-2018), XVI: ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’ (2012), 207-255, 250.

<sup>14</sup> Sherwin Simmons, ‘Hand to the friend, fist to the foe’: the struggle of signs in the Weimar Republic’, *Journal of Design History* Vol. 13 No. 4 (2000), 319-339, 319.

<sup>15</sup> Julia Sneeringer, ‘The shopper as voter: women, advertising, and politics in post-inflation Germany’, *German Studies Review* Vol. 27 No. 3 (2004), 476-501, 476.

<sup>16</sup> Claudia Schmölders, *Hitlers Gesicht: eine physiognomische Biographie* (München, 2000).

<sup>17</sup> Klaus L. Berghahn en Jost Hernand (ed.), *Unmasking Hitler: cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the present* (Oxford, Bern, Berlijn, Brussel, Frankfurt/Main, New York, Wenen, 2007).

klassieke allegorieën leken.<sup>18</sup> Bovendien had de Commune van Parijs in 1871 al vergelijkbare afbeeldingen in omloop gebracht.<sup>19</sup> In feite is de fotomontage zelfs al zo oud als de fotografie zelf.<sup>20</sup> De fotomontages die Heartfield voor de *AIZ* maakte, zijn ook in een ander opzicht niet in een vacuüm ontstaan; in deze krant was sowieso reeds een ruime rol toebedeeld aan foto's.<sup>21</sup> Willi Münzenberg, mediamagnaat, uitgever van de *AIZ* – die van al zijn publicaties het beste bij zijn gedachtegoed aansloot<sup>22</sup> – en één van de belangrijkste en succesvolste Komintern-propagandisten, had bovendien eerder de Hongaars-Britse communistische auteur Arthur Koestler overtuigd om gefotoshopte foto's te gebruiken in zijn boek over de Spaanse burgeroorlog. Na aanvankelijke twijfels werd Koestler overtuigd: “Meine Bedenken wurden mit dem Argument abgetan, dass wir beide wussten, dass die Vorwürfe zutreffend waren. Details wären nebensächlich und müssten also gelegentlich erweitert werden”.<sup>23</sup>

Ook Benjamins politisering van de kunst is evident in het werk van John Heartfield, maar deze komt ook – zij het in mildere vorm – terug in Kiefers oeuvre. Niet alleen de *Besetzungen*, maar ook zijn andere werk was in de Duitse Bondsrepubliek aanvankelijk hoogst controversieel. In zijn oeuvre komt Kiefers visie op het ambigue idee van *Germanness* duidelijk tot uiting (of, zoals de Amerikaanse germanist Andreas Huyssen het noemt, zijn “obsessie met mythische en historische beelden”).<sup>24</sup> In de Verenigde Staten daarentegen werd Kiefer juist geroemd om zijn “authentic ways in which he deals in his paintings with the ghosts of the fatherland, especially with the terror of recent German history”.<sup>25</sup>

Uit Kiefers werken heeft kunsthistoricus Matthew Rampley, hoofd van de cultuurwetenschappelijke faculteit van de universiteit van Birmingham, in 2000 getracht diens visie op de geschiedenis te extraheren.<sup>26</sup> Hier zij allereerst opgemerkt dat deze benadering, zoals Huyssen reeds bemerkte, mede mogelijk werd gemaakt door de *Historikerstreit* over de *plaats* van

---

<sup>18</sup> Anthony Coles, *John Heartfield: ein politisches Leben* (Keulen, Weimar, Wenen, 2014), 152.

<sup>19</sup> Coles, *John Heartfield*, 153.

<sup>20</sup> Ibidem, 152-153.

<sup>21</sup> Ibidem, 146.

<sup>22</sup> Ibidem, 143.

<sup>23</sup> Jürgen Schliemann, ‘The organisation of man: the life and work of Willi Münzenberg’, *Survey: a journal of Soviet and East European studies* Vol. 55 (1965) 64-91, geciteerd in Coles, *John Heartfield*, 146.

<sup>24</sup> Andreas Huyssen, ‘Anselm Kiefer: the terror of history, the temptation of myth’, *October* Vol. 48 (1989), 25-45, 26.

<sup>25</sup> Huyssen, ‘The terror of history, the temptation of myth’, 25.

<sup>26</sup> Matthew Rampley, ‘In search of cultural history: Anselm Kiefer and the ambivalence of Modernism’, *Oxford Art Journal* Vol. 23 No. 1 (2000), 75-96.



het naziregime in de Duitse geschiedenis, die eind jaren tachtig in West-Duitsland woedde.<sup>27</sup> Conservatieve historici als Ernst Nolte trachtten in die polemiek het naziverleden te historiseren.<sup>28</sup> Daartegenover stond, onder anderen, de socioloog en filosoof Jürgen Habermas, die deze conservatieve historici verweet geen recht te doen aan de uniciteit van dat naziverleden.<sup>29</sup>

Zonder al te diep in te gaan op Rampleys analyse van Kiefer en zonder er een waardeoordeel aan te verbinden – het gaat hier immers om Heartfield – wil ik wel kort zijn argumentatie samenvatten. Rampley beschrijft de Duitse intellectuele sfeer vanaf eind negentiende eeuw als romantisch-antikapitalistisch.<sup>30</sup> Hierin zoekt hij de wortels van wat anderen wel Hitlers “‘perversion’ of romanticism” noemen.<sup>31</sup> Rampley ziet het grote gemak waarmee die ‘perversie’ plaatsvond als sluitend bewijs voor het bestaan van nauwe banden tussen nazistische en romantisch-antikapitalistische denkbeelden. Aan de hand van de thema’s en materialen in Kiefers werk beargumenteert hij vervolgens dat Kiefer juist deze banden tussen moderniteit en nazisme wilde blootleggen.<sup>32</sup> Eerdere interpretaties veegt hij daarbij resoluut van tafel, en de begrippen moderniteit en romantiek worden synoniem gebruikt. In navolging van de manier waarop onder meer Rampley Kiefers werk ten aanzien van de representatie van het Duitse verleden heeft geïnterpreteerd, zal in deze scriptie de vraag naar Heartfields visie op het Duitse verleden centraal staan. Wat voor visie op het Duitse verleden is uit de politieke fotomontages die Heartfield voor de *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (*AIZ*, later *Volks Illustrierte*/ *VI* geheten) maakte te destilleren? Is er überhaupt een coherente en statische visie, of toonde Heartfield pluriforme en diffuse beelden van het Duitse verleden?

Het antwoord op deze prangende vraag welke visie uit Heartfields werk gedestilleerd kan worden, zal geformuleerd worden in het heldere kader dat William W. Hagen geschetst heeft. In de inleiding bij zijn boek *German history in modern times: four lives of the nation* zet hij vier invalshoeken uiteen vanwaaruit Hitlers Derde Rijk in de context van de Duitse geschiedenis doorgaans verklaard wordt.<sup>33</sup> Dit zijn allereerst de these van een negatieve Duitse identiteit, die het Duitse volk vatbaar maakte voor Hitlers autoriteit en ideeën; ten tweede de gematigd conservatieve interpretatie, die

---

<sup>27</sup> Huyssen, ‘The terror of history, the temptation of myth’, 27.

<sup>28</sup> Ernst Nolte, ‘Vergangenheit, die nicht vergehen will: Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte’, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (6 juni 1986).

<sup>29</sup> Jürgen Habermas, ‘Eine Art Schadensabwicklung: Die apologetischen Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung’, *Die Zeit* (11 juli 1986), <http://www.zeit.de/1986/29/eine-art-schadensabwicklung> (geraadpleegd op 30 juni 2015).

<sup>30</sup> Rampley, ‘In search of cultural history’, 77.

<sup>31</sup> Ibidem, 80.

<sup>32</sup> Ibidem, 95.

<sup>33</sup> William W. Hagen, *German history in modern times: four lives of the nation* (Cambridge, 2012), 6-17.

de schuld (mede) bij andere factoren dan Hitler en Duitsland legt (Rampleys interpretatie van Kiefer sluit hierbij aan); ten derde de notoire Sonderweg-these, die uitgaat van enkele 'gemiste afslagen' op weg naar economische en politieke moderniteit in de Duitse geschiedenis; en tot slot de (neo)marxistische verklaring, die zijn pijlen op het ongebreidelde kapitalisme richt. De zwaktes en de krachten van deze vier historiografische stromingen vallen buiten het bereik van dit werkstuk.

## METHODE

Heartfields werk vraagt er, net als dat van Kiefer, praktisch om de vraag naar de Duitse geschiedenis gesteld te krijgen. Niet voor niets is *Blut und Eisen* – een montage van vier bebloede bijlen, gearrangeerd in de vorm van een hakenkruis met de begeleidende tekst “Der alte Wahlspruch im “neuen” Reich: BLUT UND EISEN” – één van zijn bekendste werken.<sup>34</sup> Omdat de materialen van Heartfields originelen bij lange na niet zo spectaculair zijn als die van Kiefer – respectievelijk krantenpapier met inkt tegenover verf, zand en stro – zal daarbij slechts naar de inhoud van de kunstwerken zelf gekeken worden.

Het is lang niet voor iedere historicus vanzelfsprekend om visuele bronnen te gebruiken, maar voor sommige onderzoeksterreinen en –vragen zijn deze essentieel. De Britse kunsthistoricus Francis Haskell hield in zijn vuistdikke *History and its images* (1993) een pleidooi voor zowel historici als kunsthistorici om gezamenlijk ervoor te zorgen dat de beeldcultuur een centrale plaats krijgt in de geschiedschrijving.<sup>35</sup> Hij haalde daarvoor een breed scala aan historici aan die zich intensief met beelden hebben beziggehouden en benoemde de sterke punten van hun werken.<sup>36</sup> Zijn boek eindigt vlak na de Eerste Wereldoorlog met Johan Huizinga, maar zijn betoog is nog steeds valide: met name in de cultuurgeschiedenis kan niet worden afgezien van beeldmateriaal, waarbij representatie het sleutelwoord is.

Met representatietheorieën heeft de Jamaicaans-Britse socioloog Stuart Hall, één van de grondleggers van het onderzoeksveld van de cultural studies, zich beziggehouden. Het handboek *Representation: Cultural representations and signifying practices*, dat onder zijn redactie uitkwam in een serie over het ‘circuit of culture’, spitst zich toe op uiteenlopende benaderingswijzen van beelden als ‘systems of representation’.<sup>37</sup> Voor deze scriptie is vooral de kunsthistorische benadering van waarde, maar Halls boek gaat ook in op andere representatiemodellen, en behandelt daarbij in feite dezelfde essentiële vraag als Benjamin: wat is kunst?

Vanuit praktisch oogpunt zullen de werken die Heartfield maakte voor de *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (later *Volks-Illustrierte* geheten) centraal staan: enerzijds is deze scriptie beperkt in omvang en is selectie noodzakelijk, anderzijds zijn deze werken verzameld uitgegeven.<sup>38</sup> Bovendien ligt op deze periode in de twee ‘complete’ Heartfield-biografieën het zwaartepunt: zowel Wieland Herzfeldes hagiografie over zijn broer *John Heartfield: Leben und Werk* als Anthony Coles’ *John*

---

<sup>34</sup> David Evans, *John Heartfield, AIZ: Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930-38* (New York, 1992), 194-195.

<sup>35</sup> Francis Haskell, *History and its images: art and the interpretation of the past* (New Haven/Londen, 1993).

<sup>36</sup> Haskell, *History and its images*, 433 e.v.

<sup>37</sup> Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Londen, Thousand Oaks, New Delhi, 1997).

<sup>38</sup> Evans, *John Heartfield*.

*Heartfield: ein politisches Leben* gaat bovenal in op Heartfields bekendste werken, namelijk zijn politieke fotomontages; zijn tijd bij *AIZ/VI* beslaat 44% van Coles' boek.<sup>39</sup>

Om de bestudering van deze afbeeldingen te structureren, zal gebruik gemaakt worden van de iconografie, die een driedelig stappenplan biedt om de betekenis die een kunstenaar in het werk gelegd heeft te achterhalen. Voor deze vorm van interpretatie schreef kunsthistoricus Roelof van Straten in 1985 een handzame inleiding, die in 2007 al zijn vijfde herziening beleefde.<sup>40</sup> Het iconclass-systeem van hoogleraar Henri van de Waal, dat een uitbreiding is van de iconografie, kent drie nadelen met betrekking tot deze scriptie: het is allereerst te omvangrijk, richt zich bovendien te veel op traditionele kunst en is tot slot vooral geschikt voor de verwerking van grote hoeveelheden beeldmateriaal.<sup>41</sup> De iconografie biedt daarentegen een duidelijk, breed toepasbaar stappenplan, waardoor iedere afbeelding dezelfde methodologische benadering kan krijgen.

Niet iedere bestudeerde afbeelding – dit zijn er namelijk ruim 200, en deze zijn allemaal op A4-formaat en in hoge resolutie te bekijken in Evans' boek en op internet – zal overigens worden opgenomen in dit werkstuk, omdat het zaak is om juist die werken eruit te filteren, die iets zeggen over Heartfields visie op de Duitse geschiedenis. Uit deze zestien afbeeldingen blijken er dertien te verdelen te zijn over twee standpunten van Heartfield, namelijk ten eerste dat de Eerste Wereldoorlog een kapitalistisch feest was en ten tweede dat het Derde Rijk feitelijk een voortzetting is van het Tweede Rijk. Eén montage slaat een brug tussen deze twee visies die Heartfield in zijn werk uit, waardoor deze montage het centrale werk van deze scriptie zal zijn. De laatste twee afbeeldingen gaan weliswaar in op het Duitse verleden, maar zijn niet in deze twee hoofdcategorieën te ordenen. Ook zij komen – uiteraard – echter wel aan bod.

---

<sup>39</sup> Braun, recensie van: Anthony Coles, *John Heartfield*.

<sup>40</sup> Roelof van Straten, *Inleiding in de iconografie: enige theoretische en praktische kennis* (Bussum, 2007; vijfde, herziene druk).

<sup>41</sup> Van Straten, *Inleiding in de iconografie*, 111.

## HITLER, OORLOG EN HET KAPITAAL

Heartfield was niet de enige fotomonteur in zijn tijd, maar onderscheidt zich van zijn collega's door zijn 'politisering van de kunst' – om de woorden van Walter Benjamin te lenen. David Evans noemt in zijn boek bijvoorbeeld de eerste fotomontage-tentoonstelling, samengesteld door de Nederlandse graficus César Domela-Nieuwenhuis, in 1931, die bovenal de commerciële functie van de fotomontage als aansprekende advertentievorm onderstreept.<sup>42</sup> Kuuroorden maakten overigens in de negentiende eeuw al gebruik van montages voor advertentiedoeleinden.<sup>43</sup> Met deze functie van de dadaïstische fotomontage had ook Heartfield zich al beziggehouden, toen hij voor de Malik-uitgeverij van zijn broer Herzfelde (vanaf 1916) boekomslagen en advertenties voor in tijdschriften (waaronder de eigen *Neue Jugend*) ontwierp.<sup>44</sup>

David Evans interpreteert de politieke werken die Heartfield voor de *Arbeiter-Illustrierte* en *Volks-Illustrierte* maakte terloops als orthodox-communistisch; ze zijn volgens hem bedoeld als waarschuwing dat het kapitaal, net als in 1914, een wereldoorlog zou ontketenen.<sup>45</sup> Deze weinig genuanceerde interpretatie sluit aan bij een marxistische visie op het beladen Duitse verleden als climax van het kapitalisme.<sup>46</sup> Montages als *Werkzeug in Gottes Hand? Spielzeug in Thyssens Hand!* (10 augustus 1933) en *Der Sinn des Hitlergrusses: kleiner Mann bittet um große Gaben* (16 oktober 1932), die Hitler als trekpop van grootindustrieel Fritz Thyssen en de Hitlergroet als bedelactie bij grootkapitalisten afbeelden, lijken deze interpretatie te ondersteunen.<sup>47</sup> Anthony Coles verdeelt Heartfields werken onder in vijf terugkerende thema's en benoemt daarnaast enkele series die door actuele gebeurtenissen zijn ingegeven.<sup>48</sup> Eén van deze vijf thema's noemt Coles 'Krieg, Kapital und Industrie'.<sup>49</sup> Hieronder vallen ook de meeste werken van Heartfield die zich met het verleden bezighouden. Toch neigen zij niet eenduidig naar dezelfde interpretatie als die van Evans.

Deze montages vallen namelijk grofweg uiteen in twee groepen; ten eerste wordt het moderne Duitse verleden veelvuldig gebruikt om een parallel tussen het Duitse keizerrijk en Hitler te schetsen. Ten tweede zijn er twee werken – beide van vóór Hitlers Machtergreifung in januari 1933 – die zich exclusief op het verleden richten; deze hebben de Eerste Wereldoorlog als onderwerp en proberen deze te verbinden aan het kapitalisme. De enige fotomontage uit Heartfields oeuvre die zowel de parallel tussen het Duitse heden en verleden als de kapitalistische zonde van de Eerste

---

<sup>42</sup> Evans, John Heartfield, 9.

<sup>43</sup> Coles, *John Heartfield*, 153.

<sup>44</sup> Ibidem, 24-28.

<sup>45</sup> Evans, *John Heartfield*, 13.

<sup>46</sup> Hagen, *German history*, 14.

<sup>47</sup> Evans, *John Heartfield*, 94-95; *ibidem* 144-145.

<sup>48</sup> Coles, *John Heartfield*, 157-206.

<sup>49</sup> Ibidem, 169.

Wereldoorlog in zich verenigt, vormde op 26 juli 1934 de voorpagina – één van de 36 die hij tussen 1930 en 1938 vormgaf<sup>50</sup> – van een *AIZ*-themanummer over de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog.<sup>51</sup> Voor het eerst vormde overigens de voorkant samen met de achterzijde van het blad een door Heartfield gecreëerd tweeluik.<sup>52</sup>

Onderaan de afbeelding staat, verdeeld over twee regels, de tekst *Faschismus sein letzter Retter – Krieg sein letzter Ausweg*. De overige tekst heeft geen betrekking op de afbeelding, maar op het blad zelf: de titel, de prijs en het feit dat het een themanummer is staan bovenaan vermeld. Verder spoort de tekst “Hitler treibt zum Krieg! Siehe innenseiten!” in een cirkel met witte achtergrond de lezers aan om het hoofdartikel te lezen. Niet zelden sloot Heartfields montage – die, met uitzondering van zijn reizen, wekelijks verscheen in de *AIZ* – aan bij het hoofdartikel of het bredere thema van het tijdschrift.<sup>53</sup> In Wieland Herzfeldes biografie van zijn broer is deze afbeelding ook opgenomen, maar alle tekst is verdwenen; onder de afbeelding prijkt slechts de tekst “Unzuverlässiger Bankwächter”.<sup>54</sup>

De achtergrond van de afbeelding bestaat uit een gang met genummerde kluisjes. In het midden, over vrijwel de hele hoogte, zijn twee achter elkaar staande gedaanten afgebeeld. Tussen deze twee mensen en de kluiswand staat, op de grond, een mitrailleur. De voorste van de twee gedaanten is een skelet dat, aan zijn houding te zien, stilstaat. Getooid met staalhelm (die overigens scheef op het hoofd geplaatst is), militaire onderscheidingen en laarzen, had dit elke willekeurige frontsoldaat kunnen zijn. De staalhelm, overigens aan de vorm te herkennen afkomstig uit de Eerste Wereldoorlog, is echter gemerkt met een hakenkruis, onder het neusbeen prijkt subtiel een Zahnbürstenbart en tussen de vijf decoraties op de linkerborst zijn het IJzeren Kruis en het Militärverdienstkreuz met zwaarden te onderscheiden. Het gebeente is dan ook te koppelen aan Adolf Hitler. De scheef gedragen helm zou dan uitgelegd kunnen worden als vervanging voor Hitlers kenmerkende scheiding, die sinds jaar en dag mede zijn aangezicht bepaalde.<sup>55</sup>

Achter hem staat een man in pak met zwarte lakschoenen aan en een zwarte hoge hoed op. Hij draagt een overhemd, stropdas en een nette, lange zwarte jas. Zijn broek is donker met krijtstreep. De rechterhand van de man ligt op de rechterbovenarm van het Hitlerskelet, op een bevoogdende

---

<sup>50</sup> Coles, *John Heartfield*, 155.

<sup>51</sup> Evans, *John Heartfield*, 234-235.

<sup>52</sup> Ibidem, 234-237.

<sup>53</sup> Coles, *John Heartfield*, 155.

<sup>54</sup> Wieland Herzfelde, *John Heartfield: Leben und Werk, dargestellt von seinem Bruder* (Dresden, 1976; derde, herziene druk), 256.

<sup>55</sup> Claudia Schmölders, ‘The face that said nothing: physiognomy in Hitlerism’, in: Klaus L. Berghahn en Jost Hernand (ed.), *Unmasking Hitler: Cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the present* (Oxford, Bern, Berlijn, Brussel, Frankfurt/Main, New York, Wenen, 2007), 15-33, 33.

manier. De mond van de man is geopend, alsof hij aan het spreken is, en zijn ogen kijken, langs het voor hem staande skelet heen, naar voren. Deze man stelt letterlijk een bankier voor, maar kan ook gezien worden als personificatie van het kapitaal.

## De cilinderhoed

De hoge hoed is bij Heartfield het symbool van ‘de bankier’, of op grotere schaal ‘het kapitaal’; tevens laat Heartfields werk herhaaldelijk de link zien tussen het kapitaal en Hitler. Zo zijn de zes miljoen NSDAP-stemmers uit de prent *6 Millionen Nazivähler: Futter für ein großes Maul* een gewillige prooi voor een haai die op zijn rug een dollarteken heeft staan, en op zijn hoofd een hoge hoed met hakenkruis.<sup>56</sup> Daarnaast toont *Das tote Parlament* uit 1930 een leeg parlement – als gevolg van artikel 48 uit de Weimarer grondwet – met slechts een staalhelm, een hoge hoed en een mijter. Deze gevestigde orde van leger, kapitaal en religie regeert hier in plaats van het uitgeholde parlement.<sup>57</sup>

Een ander werk van Heartfield dat, net als *Faschismus sein letzter Retter – Krieg sein letzter Ausweg* en veertien andere prenten, betrekking heeft op de Duitse geschiedenis staat bekend als *Krieg und Leichen – die letzte Hoffnung der Reichen*. Op een oorlogsslagveld is een gevlekte hyena te zien, een dier dat bekend staat om zijn agressie. Brullend tussen de lijken heeft ook deze hyena een hoge hoed op. Om zijn nek draagt hij een ‘Blauen Max’, een Pruisische oorlogsmedaille die vooral in de Eerste Wereldoorlog werd uitgereikt vanwege uitzonderlijke verdiensten.<sup>58</sup> De originele inscriptie – ‘Pour le Mérite’ – is door Heartfield vervangen door ‘Pour le Profit’. Deze montage, een dubbelpaginagrote, toont de agressie van het kapitaal en maakt Heartfields visie door de tekst expliciet: het kapitaal is gebaat bij oorlog. Deze montage had overigens ook zonder tekst begrepen kunnen worden door tijdgenoten; de buitengewone simpliciteit en de enkelvoudige betekenis maakten het tot één van Heartfields bekendste werken.<sup>59</sup>

De achterkant van de Eerste Wereldoorlog-special van de AIZ biedt een sluitend bewijsstuk dat de hoge hoed symbool staat voor het kapitaal: te zien zijn vier kenmerken van de nazitijd, die elk zijn samengevat in één afbeelding en gerangschikt zijn in de vorm van een hakenkruis. Een arbeider zet er een kruis doorheen, terwijl het onderschrift luidt: ‘Schluss damit!’. Het eerste kenmerk, ‘Profitwirtschaft’, wordt door Heartfield afgebeeld door een man in pak met een hoge hoed.<sup>60</sup> Er zijn nog tal van andere voorbeelden van de cilinderhoed te vinden in Heartfields werk, maar het moge duidelijk zijn dat deze steeds symbool staat voor het kapitaal.

---

<sup>56</sup> Evans, *John Heartfield*, 56-57.

<sup>57</sup> Coles, *John Heartfield*, 163.

<sup>58</sup> Evans, *John Heartfield*, 76.

<sup>59</sup> Coles, *John Heartfield*, 170.

<sup>60</sup> Ibidem, 176.

## Het skelet

Het soldatengebeente, dat geïdentificeerd kan worden als Adolf Hitler, toont de parallel die Heartfield zag tussen de Eerste Wereldoorlog en het heden van 1934. Ook op andere prenten heeft Heartfield gebruik gemaakt van een skeletten. Zo liggen in *Aufrüstung tut not!* twee Duitse soldaten half vergaan in een granaatkraan, vermoedelijk uit de Eerste Wereldoorlog. Er zijn slechts enkele delen van hun uitrusting over. De ene vertelt de andere dat de winst uit hun beenderen ook ooit zal eindigen, waarop de ander hem verzekert dat er gauw voor *Nachschub* gezorgd zal worden.<sup>61</sup> Deze afbeelding toont volgens de gebruikelijke interpretaties de relatie tussen oorlog en kapitaal, die Heartfield ook in andere montages tot thema gemaakt heeft, en waarschuwt zonder Hitler of andere fascistische leiders expliciet te noemen voor een nieuwe wereldoorlog.<sup>62</sup>

In september 1934 verscheen een zeer bekend geworden montage getiteld *Nach zwanzig Jahren*, waarop negen skeletten over twee bladzijden naast elkaar in geef-acht-houding staan.<sup>63</sup> Voor hen staat een rijk gedecoreerde militair met Pickelhaube. De man is te herkennen als generaal Karl Litzmann, die in de Eerste Wereldoorlog officier en later actief NSDAP-lid was.<sup>64</sup> Op de onderste helft van de afbeelding loopt een compagnie kinderen in militair uniform langs. Rechts in de kantlijn staat een begeleidend citaat uit een Japanse (het gevaar voor een nieuwe wereldoorlog kwam immers niet alleen van Duitsland) krant: “Sogar dreijährigen Kindern muß, wenn sie Krieg spielen, die Handhabung des Gewehres und des Säbels ernsthaft beigebracht und das Gefühl eingefloßt werden, daß der Krieg angenehm ist und daß man den Krieg lieben muß”.<sup>65</sup> De skeletten, die een sterk symbool voor de dood zijn, staan in schril contrast met de langslappende jeugd, waarmee het echter volgens Heartfield dezelfde kant op dreigt te gaan dankzij de personele continuïteit en het voortbestaan van een militaristische houding tussen de Eerste Wereldoorlog en het heden.<sup>66</sup>

Het behoeft weinig fantasie om een skelet als personificatie van de dood te zien; dit heeft Heartfield in januari 1935 ook expliciet duidelijk gemaakt in de montage *Der braune Tod vor den Toren*.<sup>67</sup> De afbeelding is gemaakt naar aanleiding van het referendum dat in 1935 in het Saarland gehouden werd, waarin het volk de keuze kreeg tussen handhaving van de status quo – waarin het, als gevolg van het Verdrag van Versailles, onder bestuur van de Volkerenbond viel – en aansluiting bij het Derde Rijk. De communisten voerden campagne voor het eerste, maar de uitslag zou

---

<sup>61</sup> Evans, *John Heartfield*, 100-101.

<sup>62</sup> Coles, *John Heartfield*, 172; Evans, *John Heartfield*, 100.

<sup>63</sup> Evans, *John Heartfield*, 250-252.

<sup>64</sup> Coles, *John Heartfield*, 177.

<sup>65</sup> Evans, *John Heartfield*, 250-251.

<sup>66</sup> Ibidem, 252.

<sup>67</sup> Ibidem, 284.



uiteindelijk een overweldigende meerderheid voor aansluiting bij nazi-Duitsland zijn.<sup>68</sup> Op de montage is een skelet te zien, waarin door de laarzen, snor, aangebrachte scheiding en de diverse hakenkruisen duidelijk Hitler te herkennen is. Dit skelet loopt op een wegwijzer af, waarop de richting van de Saar staat aangegeven. Over het onderste kwart van de afbeelding staat de tekst: 'Es greift der Tot das Saarland an; / doch ist's in eure Macht gegeben, / das er es nicht erwürgen kann: / Wählt status quo! Schützt euer Leben!'.<sup>69</sup> De (bruine) dood die aan de poorten van het Saarland staat is, zo wordt uit de afbeelding duidelijk, Adolf Hitler.

Alsof de parallellen tussen de Eerste Wereldoorlog en Heartfields heden nog niet duidelijk genoeg zijn geworden, komt hij in 1937 met *Die Saat des Todes*.<sup>70</sup> Ook hier is een skelet als personificatie van de dood te zien. Het draagt een staalhelm uit de Eerste Wereldoorlog; op de achtergrond dragen mannen met gasmaskers een gewonde militair van het slagveld weg. De dood, die pontificaal in het midden op de voorgrond staat, strooit vanuit zijn buidelzak hakenkruisen over het land uit. Onder de afbeelding staat de tekst: 'Wo dieser Sämann geht durchs Land, / Erntet er Hunger, Krieg und Brand'.<sup>71</sup> De nazi's worden dus gezien als oogst van de dood, die in deze afbeelding tevens de Eerste Wereldoorlog symboliseert. Ook hier staat daarom de lijn tussen de Eerste Wereldoorlog en Hitler in het centrum van de aandacht.

### Heartfields twee visies

Twee van Heartfields vroegere werken verdedigen de stelling dat het kapitalisme verantwoordelijk is geweest voor de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog. Deze beide afbeeldingen, *Krieg und Leichen – die letzte Hoffnung der Reichen* uit april 1932 en *Anfrüstung tut not!* uit november 1932, zijn hierboven al beschreven en geïnterpreteerd. Daarnaast zijn er elf montages die de parallellen tussen het Tweede Rijk en het heden als onderwerp hebben.

Zo is *S.M. Adolf* uit augustus 1932 voorzien van de tekst 'Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!'.<sup>72</sup> De afbeelding toont een portret van Hitler, die zich tijdens een verkleedpartij heeft uitgedost als keizer Willem II, met veren op zijn helm, spitse uiteindes aan zijn snor en een ander uniform. Om zijn linkerbovenarm draagt hij een band met hakenkruis. Midden op de borst draagt hij de hierboven reeds beschreven Blauwe Max, waarvan – net als bij de hyena uit *Krieg und Leichen – Die letzte Hoffnung der Reichen* – de tekst is veranderd van 'Pour le Mérite' in 'Pour le Profit'. De tekst is een allusie op de uitspraak van de keizer, die hij rond de millenniumwisseling deed, "Ich

---

<sup>68</sup> Evans, *John Heartfield*, 262.

<sup>69</sup> Ibidem, 285.

<sup>70</sup> Ibidem, 445.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ibidem, 85.

führe Euch herrlichen Zeiten entgegen!”<sup>73</sup> De ‘herrliche Zeiten’ die Willem beloofd had, bleken uit te draaien op een Wereldoorlog; Heartfield is bang dat Hitler op dezelfde koers ligt.

Ook de uitspraak ‘Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Gefangene!’ is een verwijzing naar een citaat van keizer Willem II. Ze is te zien op de montage *Die Nation steht geschlossen hinter mir* uit juli 1933.<sup>74</sup> Deze afbeelding toont een kaart van Duitsland en zijn buurlanden. Het gebied dat Duitsland omvat, is ingekleurd met een anonieme volksmassa. Op de voorgrond loopt Hitler, zoals altijd met zijn IJzeren Kruis op de linkerborst, terwijl hij kettingen vasthoudt. Brüning (Zentrumspartei) en Löbe (SPD) kijken toe, terwijl Hitler heel Duitsland en de oppositiepartijen aan de ketting legt.<sup>75</sup> Dit is dan ook de reden dat de natie ‘gesloten’ achter Hitler staat. Naast Hitlers hoofd staat de tekst ‘Konzentrationslager Deutschland’ om de politieke situatie in Duitsland aan de kaak te stellen. De uitspraak ‘Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Gefangene!’ verwijst, zoals gezegd, naar Willem II: in 1914 was er namelijk een postkaart in omloop gebracht, waarop de tekst ‘Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche’ – een citaat van Willem II – stond om de interne Duitse eenheid te symboliseren.<sup>76</sup>

Ook in oktober 1935 en in maart 1936 reageerde Heartfield op de gebeurtenissen met een verwijzing naar de wilhelminische tijd; hij had duidelijk geen hoge pet op van de keizer. De montage uit 1935 heet *Der Platz an der Sonne*, en de begeleidende tekst luidt “‘Ich will meinem Volk einen Platz an der Sonne verschaffen!’” – Mussolini.<sup>77</sup> Op de afbeelding is een woestijnlandschap te zien dat bezaaid is met lijken, waaraan een hyena gretig likt. Ze is een reactie op de Italiaanse invasie van Abessinië (Ethiopië) van een week eerder. De zinsnede ‘Platz an der Sonne’ is terug te voeren op Bernhard von Bülow, die als staatssecretaris van Buitenlandse Zaken – later zou hij rijkskanselier worden – in 1897 voor het Duitse keizerrijk een plekje aan de zon eiste, waarmee hij een agressieve koloniale politiek afkondigde.

De montage uit maart 1936 heet *Das darf nicht wahr werden!*. ‘Nie wieder darf ein als “Fetzen Papier” behandelte Vertrag die Welt in einen Friedhof verwandeln!’ luidt het onderschrift.<sup>78</sup> De afbeelding toont het Verdrag van Locarno, waarin de Duitse grenzen met Frankrijk en België in 1925 werd vastgelegd, met de handtekeningen en zegels van de verdragsluitende partijen. Het papier is in de lengte in tweeën gescheurd, waarachter enkele rijen kruisen het kerkhof uit de ondertitel voorstellen. De ‘Fetzen Papier’ verwijst naar rijkskanselier Theobald von Bethmann-Hollweg, die de Belgische neutraliteit aan het begin van de Eerste Wereldoorlog als ‘stukje papier’

---

<sup>73</sup> Coles, *John Heartfield*, 182.

<sup>74</sup> Evans, *John Heartfield*, 136-137.

<sup>75</sup> Coles, *John Heartfield*, 252.

<sup>76</sup> Ibidem, 252.

<sup>77</sup> Evans, *John Heartfield*, 317.

<sup>78</sup> Ibidem, 358-359.

afdeed.<sup>79</sup> Heartfield uit de angst, dat de opzegging van het Verdrag van Locarno door Hitler op 3 maart 1936 de wereld, net als in 1914-1918, opnieuw in een begraafplaats zal veranderen. Ook in de montage *Kriegsgeld 1917/1937* uit februari 1937 komt de ‘Fetzen Papier’ terug.

Eveneens naar 1917 verwijst de montage *Windstärke 1917*, met de ironische ondertitel “Macht euch bereit, macht euch bereit, jetzt segeln wir in die GROSSE ZEIT!”.<sup>80</sup> Na 1917 ging het namelijk bergafwaarts met Duitsland in de Eerste Wereldoorlog. Op de montage van Heartfield is een slagschip te zien dat voedselbonnen in plaats van zeilen voert, en voorzien is van talrijke hakenkruisen. Een citaat van generaal Hermann Göring vormde de aanleiding voor de afbeelding: “Ich scheue mich nicht davor, die Brotkarte einzuführen. Ob das populär ist oder nicht, darauf pfeife ich”. Al eerder was in 1917 voedselrantsoenering ingevoerd, waaraan Heartfield de lezers van de *AIZ* op humoristische wijze wil herinneren.

Twee andere montages verwijzen naar de tijd van Bismarck en koppelen die aan het heden. De eerste is *Der alte Wahlspruch im “neuen” Reich: Blut und Eisen*, gepubliceerd in maart 1934. Te zien zijn vier bebloede bijlen (bloed en ijzer) die in de vorm van een hakenkruis aan elkaar geknoopt zijn. De aanhalingstekens om het woord ‘nieuw’ tonen aan dat Heartfield de tijd van Bismarck, die in 1862 voor het Pruisische parlement verkondigde dat de koning militaire macht nodig had om zijn invloed uit te breiden, want dit zou met speeches en schuttersfeesten niet lukken, maar alleen met bloed en ijzer.<sup>81</sup> Met bloed en ijzer – drie oorlogen – stond Bismarck aan de wieg van het verenigde Duitsland onder Pruisische dominantie. In januari 1937 gebruikt Heartfield – het blad was intussen omgedoopt tot *Volks-Illustrierte* of kortweg *VI* – deze uitspraak van Bismarck opnieuw, wanneer hij in de montage *Blut für Eisen* observeert dat Duitsland bloed voor ijzer ruilt met de Spaanse fascisten. Te zien zijn twee goederenwagons, waarvan de ene beladen is met Duitse soldaten met als afzender ‘SS Leibstandarte München’ en als ontvanger ‘Franco u. Co.’, terwijl de andere gevuld is met ijzererts uit Spaans-Marokko en bestemming Essen, Krupp heeft.

Een laatste montage die de parallel tussen de Eerste Wereldoorlog en Hitler benadrukt, is *Antwort auf ein Nazi-Plakat* uit juni 1936. Te zien is een door de nazi’s gedrukte poster met de tekst ‘Wir starben für Euch! Und Ihr wollt uns verraten?’. Ernaast staan twee arbeiders. Onder de poster staat geschreven: ‘NEIN! Und darum darf Hitler das Verbrechen von 1914 nicht wiederholen!’.

### Overige werken met het Duitse verleden als onderwerp

Het eerste van de twee werken die niet in de twee hierboven genoemde categorieën te plaatsen zijn, is reeds kort aan bod geweest; dit is namelijk *Das tote Parlament* uit september 1930.<sup>82</sup> Dit werk

---

<sup>79</sup> Evans, *John Heartfield*, 358.

<sup>80</sup> Ibidem, 472-473.

<sup>81</sup> Ibidem, 194-195.

<sup>82</sup> Ibidem, 60-61.

speelt met twee verschillende betekenissen van het getal 48. Ten eerste was artikel 48 van de Weimarer grondwet het artikel waarin geregeld was dat de Rijkspresident bestuur bij decreet tijdelijk kon toestaan. Ten tweede was in 1848 het eerste Duitse parlement bijeengekomen. Op de montage is een lege parlamentszaal te zien, met voorin slechts de drie hoeden die Heartfields vijanden van de maatschappij symboliseren: een staalhelm met hakenkruis voor het leger, de cilinderhoed voor het kapitaal en de mijter met staf voor de kerk. Over het lege parlement heen is “§48” te lezen; eronder staat “Das blieb vom Jahre 1848 übrig! So sieht der Reichstag aus, der am 13. Oktober eröffnet wird”. Na Hitlers verkiezingszege in september haalde kanselier Heinrich Brüning president Paul von Hindenburg over om een beroep te doen op artikel 48.

Het tweede werk heet *Deutsche Naturgeschichte*, komt uit augustus 1934 en beschrijft de ‘Totenkopf-Falter’ in zijn drie ontwikkelingsfasen. De metamorfose van rups via cocon naar vlinder wordt getoond aan een eikentak, tot op de dag van vandaag één van Duitslands symbolen. Heartfield heeft de rups voorzien van het hoofd van Friedrich Ebert, de sociaaldemocratische eerste president van de Weimarrepubliek. Uit de cocon steekt het hoofd van Paul von Hindenburg, die van 1925 tot aan zijn dood in 1934 rijkspresident was. De vlinder, op de staart voorzien van een wit hakenkruis en vlak onder de kop te herkennen aan een doodshoofd, heeft het hoofd van Adolf Hitler, die zichzelf op Hindenburgs sterfdag uitriep tot Führer.<sup>83</sup> Onder de afbeelding staat de tekst “METAMORPHOSE (griechisch morphè – Gestalt) bedeutet: 1. In der Mythologie: die Verwandlung von Menschen in Bäume, Tiere, Steine u.s.w. 2. In der Zoologie: die Entwicklung mancher Tiere über Larvenformen und Puppen, beispielsweise Raupe, Puppe, Schmetterling. 3. In der Geschichte der weimarer Republik: die geradlinige Folge EBERT – HINDENBURG – HITLER”. Deze montage behoeft eigenlijk nauwelijks uitleg: Heartfield ziet een rechtlijnige ontwikkeling in de Weimarrepubliek van Ebert tot Hitler.

---

<sup>83</sup> Evans, *John Heartfield*, 242-243.

## CONCLUSIE

De montage met de bankier, die het skelet van Hitler – tegelijkertijd de personificatie van zowel de Eerste Wereldoorlog als de dood – bevoogdend bij de arm vast heeft, is het sleutelwerk als het gaat om Heartfields visie op het Duitse verleden. Aangezien het skelet een hakenkruis op zich draagt, zou dit in 1969, toen de verkrampde houding van Duitsland ten opzichte van het naziverleden bleek, geen geschikte afbeelding zijn geweest voor de tentoonstelling in Berlijn. Een nadere studie van deze montage wijst echter uit dat Heartfields hakenkruis allerm minst bedoeld is als nationaalsocialistisch propagandasymbool, maar als middel om juist stevige kritiek op Hitler en consorten te uiten.

Het verhaal dat deze montage vertelt heeft namelijk een dubbele moraal. Enerzijds is dit één van de weinige van Heartfields werken waarin de schuld van de Eerste Wereldoorlog expliciet bij het kapitaal wordt gelegd (al waren er natuurlijk ook vele montages die de relatie tussen Hitler en het kapitaal tot onderwerp hadden, maar die vallen buiten het onderwerp van deze scriptie). Anderzijds maakt deze afbeelding ook de door Heartfield waargenomen (en herhaaldelijk uitgewerkte) parallel tussen het Tweede Duitse keizerrijk en de tijd van Hitler scherp duidelijk. Slechts twee werken met betrekking tot het Duitse verleden zijn niet in te delen in deze twee categorieën.

De enige mogelijke conclusie van deze scriptie moet dan ook luiden, dat Heartfield met zijn werken niet unaniem aansluit bij één van de vier interpretatietradities van het Duitse verleden die William W. Hagen in zijn handboek over de moderne Duitse geschiedenis noemt, maar *cherry pickt* bij verschillende argumentaties. De bijzin van David Evans, waarin hij Heartfields denken als orthodox-communistisch betitelt, behoeft dan ook enige nuance.<sup>84</sup> Hoewel het buiten kijf staat dat Heartfield een relatie ziet tussen de ontsporing van het Duitse verleden en het kapitalisme, heeft deze marxistische visie op het Duitse verleden slechts voor twee vroege van Heartfields zestien onderzochte werken een verklarende waarde. Blijven er nog veertien over, waaronder ook *Faschismus sein letzter Retter – Krieg sein letzter Ausweg*. Voor deze montage biedt de marxistische interpretatie weliswaar een aanknopingspunt, maar op zichzelf is deze niet genoeg om de hele montage te duiden.

Daarvoor moet aansluiting gezocht worden bij nog een andere interpretatiestroming, bijvoorbeeld die van de *Sonderweg*. Deze ziet namelijk de Duitse geschiedenis als een afwijkend pad naar moderniteit, met gemiste afslagen in onder andere 1848 (liberale revoluties) en 1914-1919 (Eerste Wereldoorlog en Vrede van Versailles).<sup>85</sup> De afbeelding toont inderdaad een rechte lijn van de Eerste Wereldoorlog naar Hitler, en het is niet ondenkbaar dat Heartfield deze ook verder terug

---

<sup>84</sup> Evans, *John Heartfield*, 13.

<sup>85</sup> Hagen, *German history*, 12.

in het verleden door zou willen trekken. De parallellen die Heartfield in diverse montages trekt tussen Hitler enerzijds en keizer Willem II en de Eerste Wereldoorlog anderzijds ondersteunen deze interpretatie. Ook prenten die verder teruggaan in de tijd funderen een interpretatie van Heartfields werk als representatie van de Duitse *Sonderweg*: met het hergebruik van Bismarcks ‘bloed en ijzer’ in twee prenten wekt hij de suggestie dat er sindsdien geen wezenlijke veranderingen zijn opgetreden. Vooral de aanhalingstekens om het “neue” van de prent *Der alte Wahlspruch im “neuen” Reich: Blut und Eisen* bieden handvatten voor een interpretatie van Heartfields visie op de Duitse geschiedenis als een aparte weg.

Er zit echter een zeer giftige adder onder het gras: direct de allereerste montage die Heartfield voor de AIZ maakte, *Das tote Parlament*, zaagt aan de poten van de stelling dat Heartfield en de *Sonderweg*-interpretatie twee handen op één buik waren. Volgens die interpretatie is het revolutiejaar 1848 namelijk mislukt, maar die conclusie kan niet getrokken worden uit Heartfields montage: die doet het namelijk eerder voorkomen alsof 1848 het eerste hoofdstuk was van een parlementair succesverhaal, dat met artikel 48 in Weimar-Duitsland pas de nek omgedraaid is – en niet al in 1848 zelf. Ook de *Deutsche Naturgeschichte*, met de rups Ebert die zich via cocon Hindenburg ontpopt tot doodshoofdvlinder Hitler, ziet pas na 1919 een echte rechte lijn richting vernietiging.

Van de twee andere interpretaties van het Duitse verleden – de negatieve identiteit en de gedeelde schuld aan het beladen verleden – is in Heartfields montages voor de AIZ en later de VI geen spoor te bekennen; diverse afbeeldingen, waaronder *Der braune Tod vor den Toren*, tonen namelijk aan dat hij er wel degelijk vertrouwen in had dat het Duitse volk Hitler tot de orde kon roepen en wijzen expliciet naar Hitler als kwade genius. Evenmin probeert Heartfield de Duitse schuld aan de Eerste Wereldoorlog en aan de gebeurtenissen ten tijde van Hitler (voor zover Heartfield daar al weet van had) te bagatelliseren.

Dan zijn er twee slotsommen mogelijk: ofwel Hagens kader is onvolledig, ofwel Heartfield is niet consistent in zijn werk. De tweede optie ligt het meest voor de hand, omdat uit het bovenstaande blijkt dat Heartfield zowel bij de marxistische als bij de *Sonderweg*-interpretatie ‘shopte’ voor zijn ideeën over de Duitse geschiedenis, maar beide niet consequent doorvoerde in al zijn montages met betrekking tot het Duitse verleden. Ook de eerste mogelijkheid, namelijk dat Hagens indeling niet volledig klopt, moet echter open gehouden worden: de vier tradities die hij noemt sluiten elkaar niet volledig uit, waardoor zijn indeling eerder te beschouwen is als een ideaalmodel dan als een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid.

## BIBLIOGRAFIE

### Bronnen

- Habermas, Jürgen, 'Eine Art Schadensabwicklung: Die apologetischen Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung', *Die Zeit* (11 juli 1986), <http://www.zeit.de/1986/29/eine-art-schadensabwicklung> (geraadpleegd op 30 juni 2015).
- Howard, Anthony, 'London Diary', *New Statesman* (19 december 1969), <http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/heartfield-books-articles/dada-political-art-history/political-art-censorship> (geraadpleegd op 21 juni 2015).
- Lösel, Anja, 'Anselm Kiefer-Ausstellung: acht Mal Hitlergruß', *Stern* (2 mei 2008), <http://www.stern.de/kultur/kunst/anselm-kiefer-ausstellung-acht-mal-hitlergruss-3082460.html> (geraadpleegd op 21 juni 2015).
- Nolte, Ernst, 'Vergangenheit, die nicht vergehen will: Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte', *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (6 juni 1986).
- Poschardt, Ulf, 'Anselm Kiefer macht den Hitlergruß zu Kunst', *Berliner Morgenpost* (18 mei 2008), <http://www.morgenpost.de/kultur/article103045876/Anselm-Kiefer-macht-den-Hitlergruss-zu-Kunst.html> (geraadpleegd op 21 juni 2015).
- Russell, John, 'Art view: from the particular to the sublime', *New York Times* (13 december 1987), <http://www.nytimes.com/1987/12/13/arts/art-view-from-the-particular-to-the-sublime.html>, (geraadpleegd op 21 juni 2015).

### Literatuur

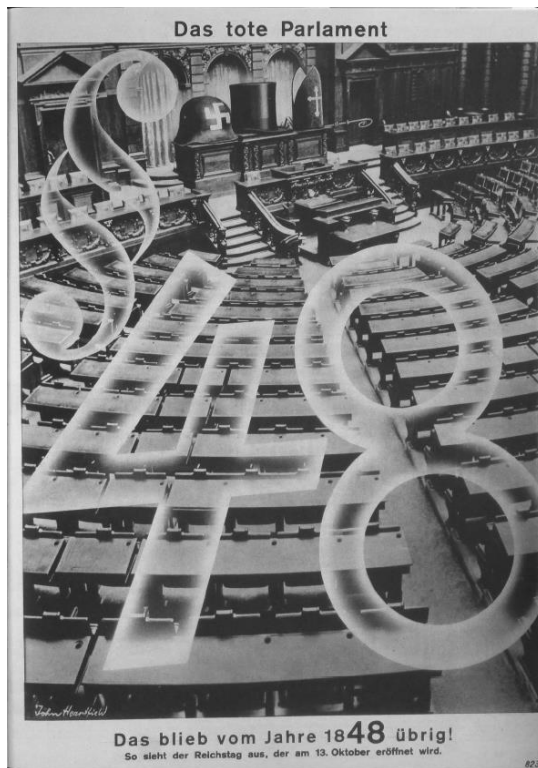
- Benjamin, Walter, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Fünfte Fassung' in: Christoph Göttsche en Henri Lonitz (ed.), *Walter Benjamin: Werke und Nachlaß: Kritische Gesamtausgabe*, 21 dln. (Berlijn, 2008-2018), XVI: 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' (2012), 207-255.
- Berghahn, Klaus L. en Hernand, Jost (ed.), *Unmasking Hitler: cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the present* (Oxford, Bern, Berlijn, Brussel, Frankfurt/Main, New York, Wenen, 2007).
- Braun, Bernd, recensie van: Anthony Coles, *John Heartfield: ein politisches Leben* (Keulen, Weimar, Wenen, 2014), *Archiv für Sozialgeschichte* (online) 55 (26 mei 2015), <http://library.fes.de/pdf-files/afs/81643.pdf> (geraadpleegd op 21 juli 2015).
- Coles, Anthony, *John Heartfield: ein politisches Leben* (Keulen, Weimar, Wenen, 2014).
- Evans, David, *John Heartfield, AIZ: Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930-38* (New York, 1992).
- Hagen, William W., *German history in modern times: four lives of the nation* (Cambridge, 2012).

- Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Londen, Thousand Oaks, New Delhi, 1997).
- Haskell, Francis, *History and its images: art and the interpretation of the past* (New Haven/Londen, 1993).
- Herzfelde, Wieland, *John Heartfield: Leben und Werke, dargestellt von seinem Bruder* (Dresden, 1976; derde, herziene druk).
- Huyssen, Andreas, 'Anselm Kiefer: the terror of history, the temptation of myth', *October* Vol. 48 (1989), 25-45.
- Rampley, Matthew, 'In search of cultural history: Anselm Kiefer and the ambivalence of Modernism', *Oxford Art Journal* Vol. 23 No. 1 (2000), 75-96.
- Schmölders, Claudia, *Hitlers Gesicht: eine physiognomische Biographie* (München, 2000).
- Schmölders, Claudia, 'The face that said nothing: physiognomy in Hitlerism', in: Berghahn, Klaus L. en Hernand, Jost (ed.), *Unmasking Hitler: Cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the present* (Oxford, Bern, Berlijn, Brussel, Frankfurt/Main, New York, Wenen, 2007), 15-33.
- Siepmann, Eckhard, *Montage: John Heartfield: vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung* (West-Berlijn, 1977).
- Simmons, Sherwin, 'Hand to the friend, fist to the foe': the struggle of signs in the Weimar Republic', *Journal of Design History* Vol. 13 No. 4 (2000), 319-339.
- Sneeringer, Julia, 'The shopper as voter: women, advertising, and politics in post-inflation Germany', *German Studies Review* Vol. 27 No. 3 (2004), 476-501.
- Straten, Roelof van, *Inleiding in de iconografie: enige theoretische en praktische kennis* (Bussum, 2007; vijfde, herziene druk).
- Tretyakov, Sergei, *John Heartfield*, (Moskou, 1936).



## BIJLAGE: GEBRUIKTE MONTAGES

### A Montages met het Duitse verleden als onderwerp



AIZ 9, No. 42 (1930). Evans, 61.



AIZ 11, No. 34 (21 augustus 1932). Evans, 85.



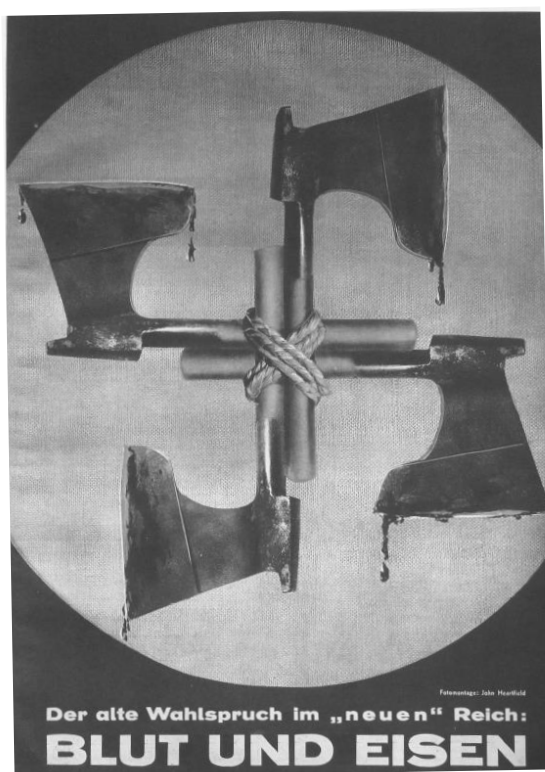
AIZ 11, No. 18 (24 april 1932). Evans, 74-75.



AIZ 11, No. 46 (13 november 1932). Evans, 101.



AIZ 12, No. 27 (13 juli 1933). Evans, 137.

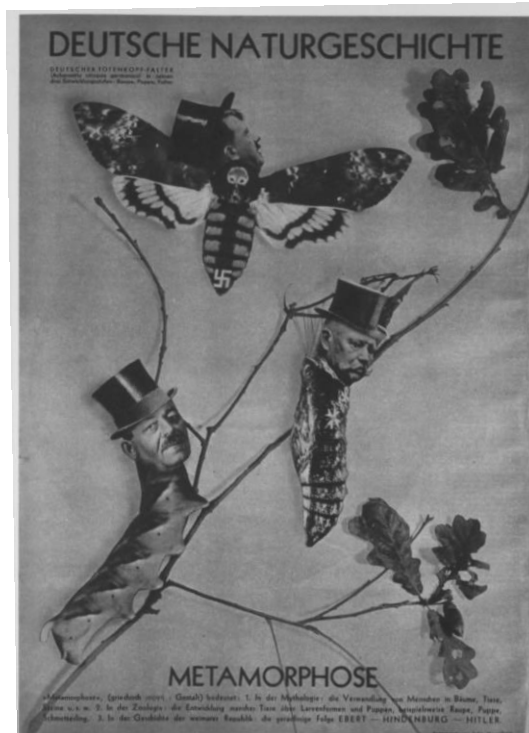


AIZ 13, No. 10 (8 maart 1934). Evans, 195.

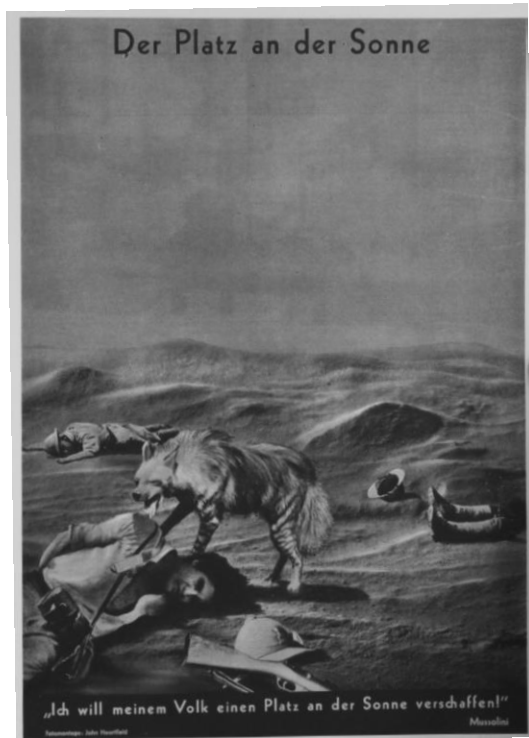


AIZ 13, No. 30 (26 juli 1934). Evans, 235.

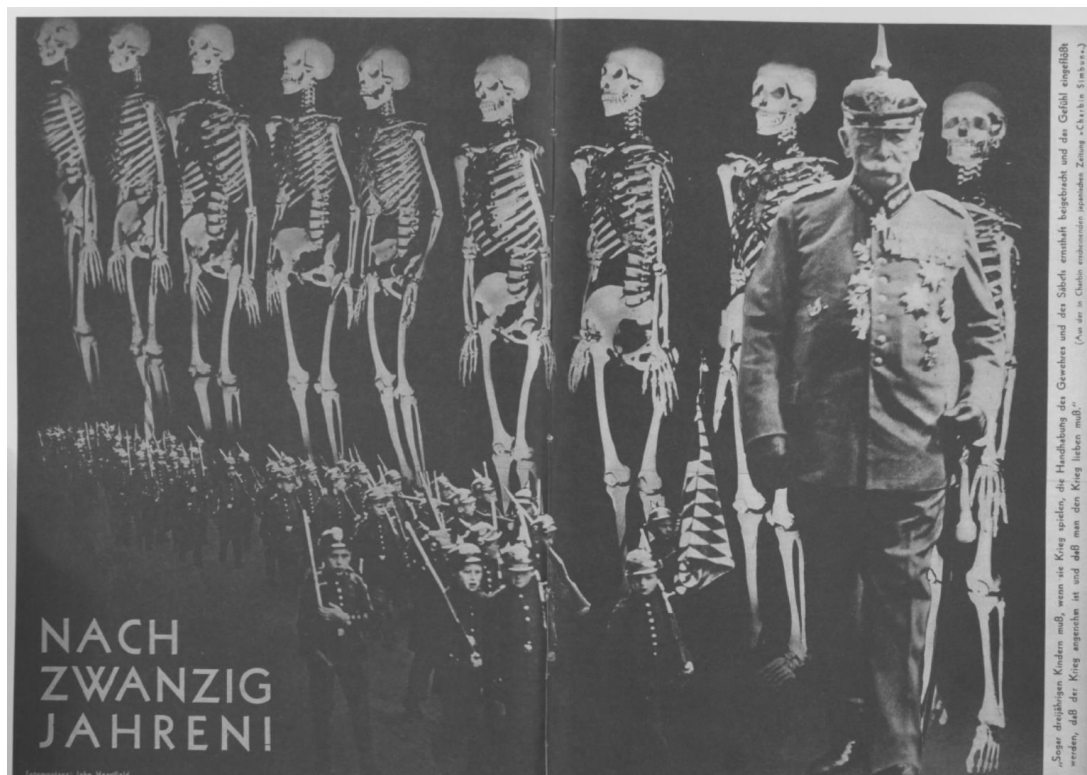
Voor achterzijde van dit nummer, zie verderop (*Schluss damit!*).



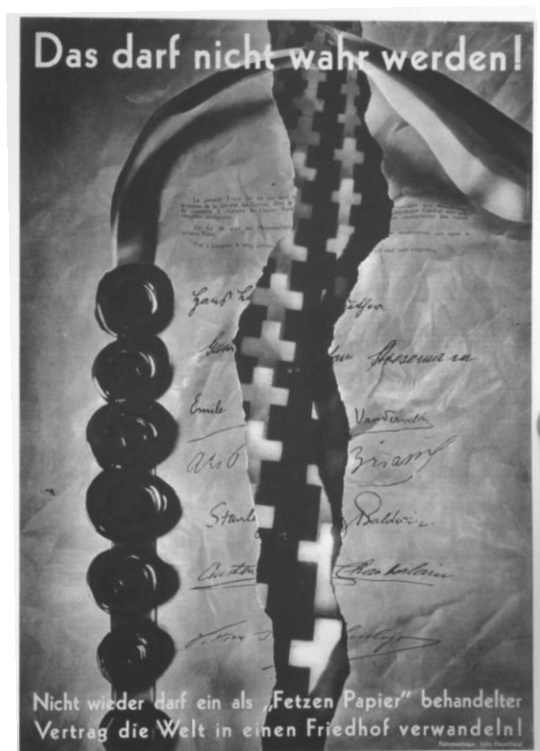
AIZ 13, No. 33 (16 augustus 1934). Evans, 243.



AIZ 14, No. 41 (10 oktober 1935). Evans, 316.



AIZ 13, No. 37 (13 september 1934). Evans, 250-251.



AIZ 15, No. 13 (26 maart 1936). Evans, 359.



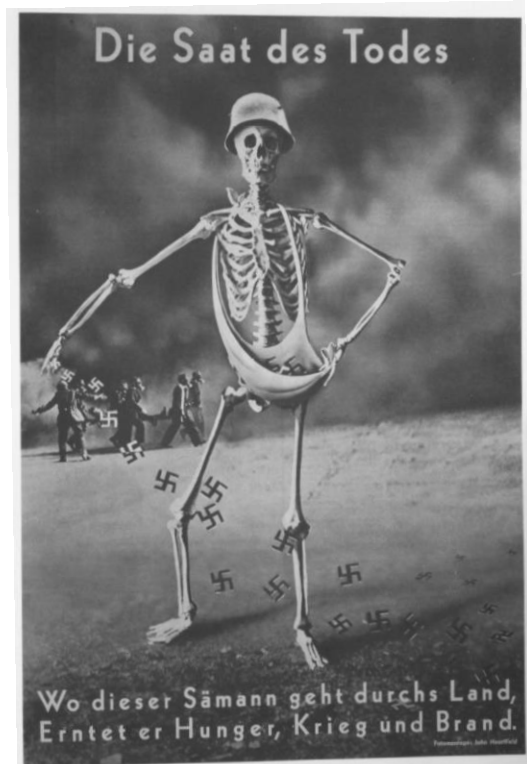
AIZ 15, No. 24 (10 juni 1936). Evans, 375.



VI 1, No. 4 (27 januari 1937). Evans, 429.



VI 1, No. 6 (10 februari 1937). Evans, 433.

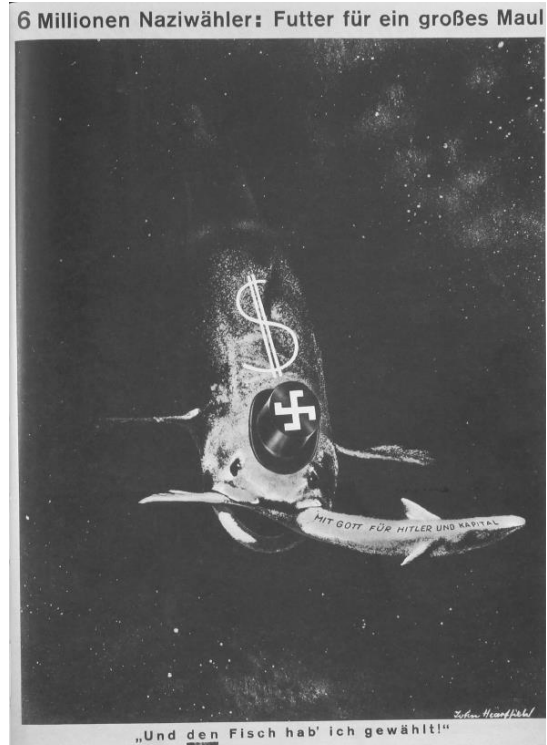


VI 1, No. 15 (14 april 1937). Evans, 445.



VI 1, No. 39 (29 september 1937). Evans, 473.

## B Overige aangehaalde montages



AIZ 9, No. 40 (1930). Evans, 57.



AIZ 11, No. 42 (16 oktober 1932). Evans, 95.





AIZ 12, No. 31 (10 augustus 1933). Evans, 145.



AIZ 13, No. 30 (26 juli 1934). Evans, 237.

Voor voorzide van dit nummer, zie hierboven (*Faschismus sein letzter Retter – Krieg sein letzter Ausweg*).



AIZ 14, No. 2 (10 januari 1935). Evans, 285.